

Paulo Antonio Paranaguá

Glauber Rocha: o desencontro com a América Latina¹

Talvez seja uma deformação profissional de quem migrou para a pesquisa histórica, mas entendi a questão que me foi colocada pelos organizadores do simpósio no sentido da influência de Glauber Rocha na América Latina em vida. Portanto, trata-se de avaliar o impacto da sua obra na época em que foi produzida. De fato, influência pressupõe conhecimento e portanto divulgação dos filmes.

Minha hipótese é que os filmes de Glauber foram pouco distribuídos e exibidos na América Latina, fora do Brasil. Glauber, em vida, foi um fenômeno restrito aos festivais e cinemas de arte europeus, ou então ao circuito alternativo dos Estados Unidos. Àqueles com quem Glauber estabeleceu um diálogo em dois manifestos fundamentais e bem diferentes *Uma estética da fome* (Rocha 1965), dirigido aos europeus, e *Eztetyka do sonho* (Rocha 2004), dirigido aos norteamericanos, aos estudantes de Columbia University.

Num segundo tempo, procurarei avaliar a influência de Glauber através dos mecanismos de produção ou co-produção que ele tentou levantar no continente. A seguir, veremos em que medida podemos encontrar uma confluência entre os filmes do cineasta brasileiro e a obra de outros cineastas latino-americanos.

Recepção

A difusão e recepção dos filmes exigiria uma pesquisa minuciosa nos países latino-americanos. Ora, existem pouquíssimos registros dos filmes exibidos na região, como a velha revista brasileira Guia de filmes ou os volumes da Cartelera

1 O autor agradece a colaboração de Clara Kriger (Argentina), Isaac León Frías (Peru) e Ricardo Azuaga (Venezuela).

cinematográfica mexicana. Limitamos então o nosso levantamento ao México, à Argentina e a Cuba, os tres principais mercados exibidores hispano-americanos, além de Peru e Venezuela, dois mercados médios, onde o movimento de renovação cinematográfica contou com duas revistas importantes, *Hablemos de Cine* e *Cine al día*. Por enquanto, podemos apontar as seguintes exibições de filmes de Glauber Rocha na América Latina:

Deus e o diabo na terra do sol (Brasil 1964):

- Festival de Acapulco, 1964.
- Festival de Mar del Plata, 1966.
- México, 6 de dezembro de 1966: IX Resenha.
- Havana, 1966, lançamento, prêmio da critica.
- Caracas, 1966 e 1969, Cinemateca Nacional, ciclos de cinema brasileiro.
- Buenos Aires, 18 de julho de 1968, lançamento em uma sala. O filme teve 21.000 espectadores em cinco semanas, foi distribuído por Edgardo Pallero, assim como o filme seguinte; e recebeu boas críticas em *La Nación*, *Semanario* e *Primera Plana*.

Uma carta do Glauber à Embrafilme, do dia 13 de novembro de 1973, faz o seguinte balanço (Rocha 1997: 469): *Deus e o diabo na terra do sol* «foi exibido comercialmente apenas no México, Uruguai e Argentina. Inédito nos demais países». Obviamente, o cineasta considerava que o lançamento em Cuba não tinha caráter comercial.

Terra em transe (Brasil 1967):

- Havana, 1968, lançamento.
- México, Sala Buñuel, 13 de março de 1971 (mas posso apontar que um cinéfilo tão destacado quanto Carlos Monsiváis foi descobrir o filme pela primeira vez numa retrospectiva do festival de Biarritz na década de noventa).
- Buenos Aires, setembro de 1972, lançamento (nenhum filme repetiu o sucesso de *Deus e o diabo na terra do sol*).

Esses lançamentos não constam na citada carta de Glauber à Embrafilme, que considera o filme «inédito» na América Latina (Rocha 1997: 470).

O Dragão da maldade contra o santo guerreiro (Antonio das Mortes) (Brasil-França-Alemanha 1969):

- Viña del Mar, 1969, Sexto Festival de Cinema (Segundo Festival de Cinema Latino-americano).
- Havana, 1970, lançamento.²
- Buenos Aires, maio de 1971, lançamento.
- México, 29 de novembro de 1971: I Mostra Internacional de Cinema.
- Caracas, 1971, Cinemateca Nacional, Semana de cinema latino-americano.
- México, lançamento, 27 de janeiro de 1972, cinema Regis, três semanas.

Cabezas Cortadas (Espanha-Brasil 1970):

- Buenos Aires, julho de 1971, lançamento.

A Idade da Terra (Brasil 1980):

- Festival de Cartagena.

Isaac León Frías, que dirigiu a revista *Hablemos de Cine*, informa que nenhum filme de Glauber Rocha teve lançamento comercial no Peru. No fim da década de 1970, a Cinemateca de Lima obteve (provavelmente através do Comitê de Cineastas da América Latina) cópias de *Deus e o diabo na terra do sol e Terra em transe* que apresentou em cine-clubes durante alguns anos. Na Venezuela, nenhum filme teve distribuição, segundo o pesquisador Ricardo Azuaga, apesar das matérias sobre Cinema Novo na revista *Cine al día*.

2 Toda a informação cubana consta do livro de Maria Eulalia Douglas (Douglas 1996).

Em relação aos festivais mencionados, trata-se de projeções isoladas. Durante muitos anos, os poucos festivais do continente não atraíram um público expressivo (pelo menos até o Festival de Havana, a partir de 1979, ou a Mostra de São Paulo, na década de oitenta).

Em termos de exibição, podemos afirmar então que os filmes de Glauber representam um fenômeno do circuito de arte e ensaio europeu. Para comprovar essa afirmação, basta comparar essas modestas informações sobre a exibição de seus filmes na América Latina e o sucesso de *Antonio das Mortes* no cinema Racine, no Quartier Latin de Paris, onde ficou em cartaz vários meses a fio. O produtor do filme, Claude Antoine, percebeu bem o impacto de Glauber junto ao público francês e europeu.

Em compensação, depois da morte de Glauber Rocha, assistimos a uma sucessão de homenagens e retrospectivas. Para o homenageado e para os seus projetos, era tarde demais.

Retrospectivas:

- Havana, Terceiro Festival, 1981.
- Lima, Filmoteca, 1988.
- Buenos Aires, Museu Malba, abril de 2004.

Produção

Outra forma de avaliar o impacto da obra glauberiana é examinar os desdobramentos em termos de produção. Pelo próprio contexto da ditadura militar no Brasil (1964-1985), Glauber Rocha procurou desde cedo alternativas de produção ou esquemas de co-produção. Ora, nem Cuba nem o México, duas cinematografias mais estatizadas do que o Brasil na década de setenta, viabilizaram seu projeto *América nuestra*. Vale a pena destacar que Glauber também tentou levantar produção nos Estados Unidos, sem sucesso. O Sundance Institute não existia naquele tempo.

Alfredo Guevara, o fundador do Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) publicou um volume de cartas e textos, *Un sueño compartido*, que pretende ilustrar sua amizade com Glauber Rocha e o papel do cineasta brasileiro na formação de um movimento cinematográfico latinoamericano.

O projeto de «um grande filme sobre a América Latina», chamado *América nuestra*, aparece numa carta de Glauber de 21 de novembro de 1962 (Guevara 2002: 49). «Poderia ser realizado em Cuba, Argentina, Brasil e México em sistema de co-produção», escreve o cineasta (Guevara 2002: 49). Isso revela certamente uma precoce vocação latino-americana. Nessa época, os intelectuais brasileiros viviam de costas para a América de língua espanhola e não conheciam sequer os grandes escritores hispano-americanos. Assim como *Que Viva México* de Sergei Eisenstein ou *It's all true* de Orson Welles, *América nuestra* é a história de um fracasso. Só que o filme do Glauber nem saiu do papel.

Numa primeira resposta, de 8 de janeiro de 1963 (Guevara 2002: 51-52), Alfredo Guevara acha difícil «discutir de co-produção por correspondência». Assim mesmo, adianta o diretor do ICAIC, «toda co-produção comporta difíceis problemas artísticos e de coordenação, sem falar nos de caráter financeiro» (Guevara 2002: 51-52). Ora, nessa época, o ICAIC embarcou numa política de co-produções com cineastas medíocres de países socialistas do Leste europeu. A justificação era adquirir experiência e transferência de tecnologia.

Só para não dizer que não dou nomes aos bois, estou falando do tcheco Vladimir Cech (*Para quién baila La Habana*, Cuba-Tchecoslováquia 1962), do alemão Kurt Maetzig (*Preludio 11*, Cuba-República Democrática Alemã 1963) e do russo Mikhail Kalatozov (*Soy Cuba*, Cuba-URSS 1964). Este último filme os cubanos esconderam durante décadas, de tanta vergonha, antes de que Francis Ford Coppola e Martin Scorsese fizessem dele uma obra «cult», com a ajuda de um simpático estudante de cinema cearense que encontrou um «mamute siberiano» no trópico (*Soy Cuba: o mamute siberiano*, Vicente Ferraz, Brasil 2005).

Na década de sessenta, outros cineastas estrangeiros tiveram facilidades para filmar em Cuba, muitas vezes com produção exclusiva do ICAIC: o uruguaio Ugo Ulive (*Crónica cubana*, Cuba 1963), os franceses Armand Gatti (*El otro Cristobal*, Cuba 1963), Agnès Varda (*Salut les Cubains*, Cuba-França 1963) e Chris Marker (*¡Cuba sí!*, França 1961), o dinamarquês Theodor Christensen (*Ellas*, Cuba 1964), o russo Roman

Karmen (*Alba de Cuba*, Cuba 1960), o italiano Mario Gallo (*Arriba el campesino* e *Al compás de Cuba*, Cuba 1960), o holandês voador Joris Ivens (*Carnet de viaje* e *Pueblo en armas*, Cuba 1961).

Em depoimento para o filme *Rocha que voa* (Eryk Rocha, Brasil-Cuba 2002), Julio García Espinosa afirma que o ICAIC optou pelo cinema latino-americano em lugar do cinema dos países comunistas. Ora, isso não corresponde à política de co-produções adotada nos anos sessenta. A co-produção com a América Latina deslancha apenas com *La batalla de Chile* (1975-1979), a trilogia de Patricio Guzmán editada no ICAIC depois do golpe de Pinochet (1973). A seguir, o ICAIC co-produz :

Mina, viento de libertad (Antonio Eceiza, Cuba-México 1976),

Alias el rey del Joropo (Carlos Rebolledo e Thaelman Urgelles, Cuba-Venezuela 1977),

El recurso del método (Miguel Littín, Cuba-México-França 1978).

Depois do primeiro Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, em Havana em 1979, as co-produções cubanas com a América Latina continuam:

La viuda de Montiel (Miguel Littín, Cuba-México-Venezuela-Colômbia 1980),

Ojos de perro (Alberto Durant, Cuba-Peru 1981).

Depois da polêmica provocada pela superprodução *Cecilia* (Cuba-Espanha 1981) de Humberto Solás e a substituição de Alfredo Guevara por Julio García Espinosa, essa orientação adquire maior intensidade:

Alsino y el Condor (Miguel Littín, Cuba-Nicarágua-México-Costa Rica 1982),

Melgar el poeta insurgente (Federico García, Cuba-Peru 1982),

El viento del Ayahuasca (Nora de Izcue, Cuba-Peru 1982),

La Rosa de los vientos (Patricio Guzmán, Cuba-Venezuela-Espanha 1983),

El Señor Presidente (Manuel Octavio Gómez, Cuba-Venezuela-Espanha 1983),
Tupac Amaru (Federico García, Cuba-Peru 1984),
Amargo mar (Antonio Eguino, Cuba-Bolivia 1984),
Tango y tango (Mauricio Beru, Cuba-Argentina 1984),
Tiempo de morir (Jorge Ali Triana, Cuba-Colombia 1985),
Capablanca (Manuel Herrera, Cuba-URSS 1986),
Visa USA (Lisandro Duque, Cuba-Colombia 1986),
Malabrigo (Alberto Durant, Cuba-Peru 1986),
El socio de Dios (Federico García, Cuba-Peru, 1986),
Mujeres de la frontera (Iván Argüello, Cuba-Nicarágua 1986).

Depois da fundação da Escola Internacional de Cinema de San Antonio de los Baños, as co-produções ganham maior diversidade:

Gallego (Manuel Octavio Gómez, Cuba-Espanha 1987),
Técnicas de duelo (Sergio Cabrera, Cuba-Colombia 1987),
Hoy como ayer (Constante Diego e Sergio Véjar, Cuba-México 1987),
Cubagua (Michael New, Cuba-Venezuela 1987),
Tesoro (Diego de la Texera, Cuba-Venezuela-Panamá-Puerto Rico 1987),
Desebagato (Kalifa E. D. Sanon, Cuba-Burkina Faso 1987),
Brascuba (Santiago Álvarez e Orlando Senna, Cuba-Brasil 1987),
Lima 451 (Rafael Zalvidea, Cuba-Peru 1987),
Yo soy de donde hay un rio (Eduardo Toral, Cuba-Espanha 1987),
El verano de la señora Forbes (Jaime Humberto Hermosillo, Cuba-México 1988),
Un señor muy viejo con unas alas enormes (Fernando Birri, Cuba-Espanha 1988),
El mestizo José Ramón Vargas (Mario Handler, Cuba-Venezuela 1988),
El espectro de la guerra (Ramiro Lacayo, Cuba-Nicarágua 1988),
La otra mirada (Sergio Drove, Cuba-Espanha 1988),
Barroco (Paul Leduc, Cuba-México-Espanha 1989).

Os estudantes de San Antonio de los Baños estimulam projetos latino-americanos, mas a implosão da União Soviética precipita a crise do modelo econômico cubano e a falência do ICAIC, que passa a depender de financiamento externo. Na véspera do quinto centenário do descobrimento das Américas (1992), a Espanha tinha passado a ser um parceiro estratégico para a produção do ICAIC, capaz de viabilizar *Fresa y chocolate* (Cuba-México-Espanha 1994) e *Guantanamo* (Cuba-Espanha-Alemanha 1995), os últimos filmes de Gutiérrez Alea, co-dirigidos por Juan Carlos Tabío.

Voltando a Glauber Rocha, o cineasta baiano fala novamente em *América nuestra* numa carta de 1. de agosto de 1967 (Guevara 2002: 59). Ele quer filmar no Peru, Chile, Argentina e Uruguai. A co-produção desta vez é com Walter Achugar, produtor e distribuidor uruguaio, amigo dos cubanos. O ICAIC faria a pos-produção. Dia 7 de outubro, Alfredo Guevara responde que «a idéia da co-produção nos interessa em principio» (Guevara 2002: 68). Dia 13 de dezembro (Guevara 2002: 73-74), o diretor do ICAIC explica que «me interessa conhecer o tratamento», ou seja o roteiro. Mesmo que o apoio do ICAIC «não dependa dessa premissa», frisa ele.

Glauber acaba de apresentar *Terra em transe* em Cannes com sucesso. A empatia com a América hispânica tinha contaminado *Terra em transe*, filme que não é apenas barroco, mas sincrético. No Eldorado de Porfirio Díaz a História recente do Brasil remete ao passado comum da colonização ibérica. Mas a co-produção que resultará disso é *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, produzido por Claude-Antoine, que ficará mais conhecido internacionalmente pelo título francês, *Antonio das Mortes*.

Depois de varios outros filmes, um deles na África, outro na Espanha, sempre graças a esquemas europeus, Glauber vai finalmente para Cuba, em fins de 1971 e permanece lá durante o ano 1972. *América nuestra* não decola nem assim. Glauber trabalha num projeto de Marcos Medeiros, *História do Brasil* (Brasil-Itália 1974) que a correspondência deixa bem claro que não substitui, nem lhe interessa mais do que o velho sonho de filmar *América nuestra*. «O projeto de Marcos Medeiros é importante e merece do ICAIC o maior interesse, mas deve ser

considerado um projeto independente do meu», escrevia ele dia 9 de setembro de 1971 (Guevara 2002: 119).

Não há uma explicação nas cartas ao impasse de *América nuestra*. Alfredo Guevara reclama da falta de notícias: «espero que entendas que desse modo não podemos planejar nada com certeza. O ICAIC organiza sua produção com certa flexibilidade, mas precisa no mínimo saber o que lhe espera. Isso supõe definições e elas não são possíveis sem diálogo», escreve o diretor do ICAIC dia 9 de setembro de 1971 (Guevara 2002: 115).

Em 1967, Alfredo Guevara pedia para ler o roteiro. Em Cuba, dia 9 de março de 1972, Glauber considera que «o ICAIC nos conduz a uma radicalização que vira pelo avesso a idéia de um roteiro profissional, em troca de uma conversa política que nos permita uma integração socialista e não uma prática marginal, que seria intelectualismo burguês» (Guevara 2002: 206). Glauber pretende substituir o roteiro por uma conversa, enquanto Alfredo Guevara reclama da falta de diálogo. O mal-entendido envolve o próprio sentido das palavras.

Depois de sair de Cuba, Glauber tentou levantar produção no México. Na época, o diretor de cinematografia era Rodolfo Echeverria, líder sindical dos atores mexicanos com o nome artístico de Rodolfo Landa. Ele era o irmão do presidente Luis Echeverria, Ministro do Interior em 1968, quando os estudantes foram massacrados na praça de Tlatelolco. O cinema mexicano dependia inteiramente do Estado, mas uma parte da esquerda sempre se deu bem com o poder no México. Desta vez, Glauber fala abertamente em «fracasso». «No México não houve diálogo», escreve a Alfredo Guevara dia 31 de novembro de 1975 (Guevara 2002: 125). A mesma reclamação do diretor do ICAIC em relação ao Glauber.

Numa carta telegráfica ao produtor Claude-Antoine, escrita no México dia 30 de janeiro de 1975, Glauber informa: «Argumento proibido. Nada a fazer com Rodolfo», ou seja Rodolfo Echeverria (Rocha 1997: 509). A censura prévia dos roteiros era uma das características do regime mexicano. A conclusão de Glauber é significativa: «Montar um esquema parecido com *O leão de sete cabeças*: Europa — Terceiro Mundo» (com uma seta entre ambos). A mesma carta contém uma apreciação

divertida sobre o manda-chuva do cinema mexicano: Rodolfo Echeverria «é uma espécie de Jarbas Barbosa + Ricardo Cravo Alvim!!!», ou seja um dublê de produtor e funcionário público.

Noutra carta a Claude-Antoine, escrita em fevereiro de 1975, Glauber é menos elíptico (Rocha 1997: 516):

Estava no México, mas Echeverria [Rodolfo Echeverria e não o cineasta Nicolás Echevarria conforme diz a nota de rodapé] é muito burocrático e paternalista. Eu vejo meu trabalho claro. O filme se ele produz é para ter o controle artístico e comercial. Gosto dele, é simpático, mas não quero. É duro, muito duro, mas devo insistir para continuar meu trabalho. Há muitos aspectos do meu trabalho que são perigosos. Estou certo que irei fazer um grande filme, já fiz, sem problema, mas é preciso ser livre.

Depois de escrever que perdeu «tres anos de minha vida com *História do Brasil* para satisfazer necessidades políticas», Glauber passa a falar sobre Alfredo Guevara, mas essa parte da carta foi substituída por tres pontinhos (...). Não sei quem é responsável pelo corte. Em todo caso, o cineasta associa os nomes de Rodolfo Echeverria e Alfredo Guevara ao falar sobre o fracasso de *América nuestra*.

Numa carta a Celso Amorim, escrita durante o carnaval de 1980, Glauber afirma que o roteiro «no México foi proibido pela Censura» em 1975. Mas agrega que o projeto foi recusado também por varios produtores europeus e norteamericanos, pela Mosfilm soviética, pelo presidente socialista chileno Salvador Allende e pelo ICAIC (Rocha 1997: 664).

Voltando ao caso de Cuba: o cineasta brasileiro, entusiasmado pela Revolução cubana, queria visitar a ilha desde o início da década de sessenta, quando começa a trocar figurinhas com o ICAIC. Acaba indo a Cuba no pior momento da cultura cubana, durante o chamado «quinquenio gris» (o quinquênio cinza), que na verdade foi uma década negra. Apesar das suas críticas ao Partido Comunista Brasileiro, Glauber respeita a linha do Partidão cubano, em plena guinada pro-soviética. «Li o discurso de Fidel no *Granma*, onde se refere ao caso Padilla. Tem razão», escreve ele a Alfredo Guevara em maio de 1971 (Guevara 2002: 104). De tanto criticar os intelectuais «colonizados» influenciados pela Europa, Glauber não era capaz de perceber o que era uma auto-crítica à moda estalinista, como aquela imposta ao poeta Heberto Padilla.

No texto escrito para defender seu projeto no ICAIC, dia 9 de março de 1972, Glauber menciona a existência de uma «repressão aos intelectuais» em Cuba. Acredita que a solução passa pela «luta ideológica» e a «militância conseqüente» (Guevara 2002: 207). Percebe que há «um bloqueio cultural baseado em desconfiança e insegurança, o que gera um clima de conversas de corredor, de opiniões que circulam em segredo, de queixas recíprocas e desânimo geral». Mas pensa que tudo se resolve com «reuniões para desafogar as idéias e os sentimentos reprimidos, o que acabaria com as tensões» (Guevara 2002: 205).

Não entende o que está acontecendo no ICAIC, submetido aos rigores do primeiro Congreso Nacional de Educación e Cultura (1971). Agora, «a arte é uma arma da Revolução, um instrumento contra a penetração do enemigo». Até mesmo sua lucidez crítica em relação aos filmes entrou em colapso. Numa carta de setembro de 1973, elogia o «excelente novo filme cubano» *El hombre de Maisinicu* de Manuel Pérez (Cuba 1973), «modelo do neo-realismo socialista tropical», e malha o filme mais pessoal de Humberto Solás, *Un día de noviembre* (Cuba 1972), proibido durante oito anos (Guevara 2002: 122-123).

Filmes de Sara Gómez também foram proibidos e apagados das filmografias oficiais durante 25 anos. *Mi aporte* (Cuba 1972) de Sara Gómez foi proibido por ordem de Vilma Espín, a esposa de Raúl Castro, que pretendia monopolizar o discurso feminino na Federação das Mulheres Cubanas, uma das entidades burocráticas criadas para enquadrar a população. Alberto Roldán, de quem Glauber apreciou *Colina Lenin* (Cuba 1962), já tinha partido para o exílio, como muitos outros. Depois de *Memorias del subdesarrollo* (Cuba 1968), o ritmo de trabalho de Tomás Gutiérrez Alea diminuiu ostensivamente. As divergências de «Titón» com Alfredo Guevara aparecem documentadas pela primeira vez na correspondência editada por sua viúva Mirtha Ibarra (Ibarra 2007).

Aliás, na edição da correspondência com Alfredo Guevara, a carta de Glauber de setembro de 1973 foi amputada de várias linhas com apreciações sobre *Memorias del subdesarrollo* («o melhor filme cubano») e Santiago Álvarez (seus filmes «agitam mas não informam: a ideologia, sendo repetitiva, diminui o

interesse dos filmes»). A parte cortada contém também referências críticas à política cultural da União Soviética e da China comunista, conforme podemos ler na edição brasileira (Rocha 1997: 465-466).

Mesmo que Glauber queira participar da revolução e partir para a luta armada, seu comportamento está na contramão da repressão que impera nos meios intelectuais. Nessa época, artistas e intelectuais cubanos são submetidos à «parametración» ou «parametrage», avaliados inclusive na sua intimidade. Por consumir drogas como Glauber, o cineasta Nicolás Guillén Landrián foi internado num hospício. O mal-entendido virou desencontro.

Confluência

Na América Latina, os filmes de Glauber Rocha desapareceram das telas durante muitos anos, mesmo naqueles países onde foram exibidos. No entanto, sua palavra e seus textos circularam em outras áreas. Glauber era sem dúvida um dos polos da discussão sobre cinema durante os anos de efervescência, a virada da década de sessenta pra setenta:

- Glauber Rocha: *Revisión crítica del cine brasileño*. La Habana: ICAIC, 1965.
- Cine Cubano n° 5, 1965, Félix de Athayde: *Dios y el diablo en la tierra del sol: una película nacional popular*.
- Hablemos de Cine n° 35, maio-junho 1967, *Diálogo con el Cinema Novo. Glauber Rocha*.
- Hablemos de Cine n° 47, maio-junho 1969, *Lucha y destino de un cine personal, Glauber Rocha y Tierra en trance, El Cinema Novo y la aventura de la creación, Quién hace presiones en Cannes, Ud gusta de Jean-Luc Godard?*.
- Hablemos de Cine n° 50-51, novembro-dezembro 1969, *O Bravo Guerreiro*.
- Hablemos de Cine n° 53, maio-junho 1970, *De la sequedad a las palmeras*.
- Clarín, 5 de maio de 1971, entrevista.
- Granma, 3 noviembre 1971, Daniel Díaz Torres: *El León de Siete Cabezas, una conversación con Glauber Rocha*.
- Cine y Liberación, 1971, *Entrevista*.

- Cine Cubano nº 71-72, 1971, Glauber Rocha: *El león tiene siete cabezas*.
- Cine Cubano nº 73-74-75, 1972, Glauber Rocha: *Somos los heraldos de la Revolución*.
- Clarín, 29 de setembro de 1972, entrevista.
- Cine Cubano nº 86-87-88, 1973, *História do Brasil*.
- Hablemos de Cine nº 69, 1977-1978, *Luz, magia, acción*.
- Isaac León Frías: *Los años de la conmoción: 1967-1973. Entrevistas con realizadores sudamericanos*. México, D.F.: UNAM, 1979.

No entanto, quase todas as referências estrangeiras da bibliografia de Raquel Gerber (Gerber 1982) são européias. Há mais referências dos Estados Unidos do que da América Latina.

A falta de distribuição e exibição comercial não impediu os filmes de Glauber Rocha de serem conhecidos por cineastas latino-americanos que puderam assistir à sua projeção em festivais ou outros eventos.

Talvez exista uma confluência de idéias entre o frustrado projeto *América nuestra* e alguns filmes que tentaram mostrar a diversidade social e cultural da América Latina. Penso no filme de Fernando E. Solanas, *El viaje* (Argentina-México-Espanha-França-Grã Bretanha 1992), que coincidiu com o quinto centenário do descobrimento das Américas. Penso também no *Diários de motocicleta* (Brasil-Argentina-França-Chile-Peru-Grã Bretanha-EUA-Alemanha 2004) de Walter Salles. Dois *road movies* em cima do personagem de um jovem à procura da maturidade. Dois romances de aprendizagem ou romances de formação, dois *Bildungsromane*.

Duvido muito que Glauber tivesse em vista algo parecido, mas assim mesmo a inspiração latino-americana, continental, é tão excepcional que merece ser sublinhada. Tanto Solanas, contemporâneo de Glauber, quanto Walter Salles, mais moço, estabeleceram e até certo ponto mantêm um diálogo com o Cinema Novo e com o diretor de *Terra em transe*.

No caso de Solanas, acredito que esse diálogo começou logo depois de *La hora de los hornos* (Argentina 1968), apesar da concorrência entre argentinos e brasileiros nos festivais europeus. Sua primeira ficção, *Los hijos de Fierro* (Argentina 1972), tem afinidades com *Deus e o diabo na terra do sol*. Em

que sentido? A relação de Solanas com o poema *Martín Fierro* de José Hernández pode ser comparada à relação de Glauber com *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Aliás, o *Martín Fierro* é citado pelo poeta de *Terra em transe*. Esse diálogo entre a literatura como documento ou ponto de partida e a imaginação cinematográfica, entre passado e presente, entre realidade e alegoria, está na contramão do realismo clássico, de origem italiana ou hollywoodiana.

Walter Salles, Luiz Fernando Carvalho e alguns cineastas da sua geração mantêm o diálogo com o Cinema Novo, enquanto outros, mais jovens, preferem se afirmar em oposição à década de sessenta. Não é uma novidade, o cinema marginal de fim da década de sessenta, o pessoal do «udigrudi», aqueles «bandidos da luz vermelha», já tinham «matado o pai e a família para depois ir ao cinema». Hoje, o curioso é que são justamente cineastas brasileiros mais sensibilizados com os problemas sociais os que rejeitam a posição militante do Cinema Novo. A polêmica mostra que as idéias de Glauber continuam presentes, mesmo que elas sejam contestadas.

Outras afinidades eventuais entre o Cinema Novo e filmes latino-americanos podem ser mencionadas. Falou-se em tropicalismo a respeito de fitas como *Una pelea cubana contra los demonios* de Tomás Gutiérrez Alea (Cuba 1971) ou *Los días del agua* de Manuel Octavio Gómez (Cuba 1971). Mas é difícil saber se a eventual influência tropicalista resulta da visão de *Terra em transe* ou de *Macunaíma* (Brasil 1969) de Joaquim Pedro de Andrade. Faz diferença? Acho que não faz muita.

De qualquer jeito, voltamos a bater na mesma tecla. A eventual influência está baseada em casos isolados. Esses exemplos não contradizem nossa hipótese de que a obra glauberiana teve maior impacto e obteve apoio decisivo na Europa e não na América Latina.

Talvez fosse possível encontrar na América Latina mais sequelas de *La hora de los hornos* e dos filmes de agitação e propaganda de Santiago Álvarez do que do Glauber. Certos textos e manifestos passaram a idéia de que era mais importante o documentário militante do que o cinema de ficção, de Glauber ou de quem fosse.

Em termos de apoio ao projeto *América nuestra*, podemos dizer que a Revolução Cubana e a Revolução Mexicana deram as costas para o Glauber. Ou pelos menos, os regimes autoritários que nasceram dessas duas revoluções. Em compensação, voltando ao «berço esplêndido», Glauber obteve finalmente o apoio necessário na Embrafilme, organismo surgido do diálogo, da negociação e da convergência entre o autoritarismo militar e os cineastas brasileiros. Produzido pela Embrafilme, *A idade da terra* (Brasil 1980), como *Terra em transe*, tem reminiscências de *América nuestra*.

Minha melancólica conclusão é de que Glauber Rocha passou a ser uma figura consagrada na América Latina só mesmo depois de morto. Numa das suas últimas cartas, dirigida a Celso Amorim em 29 de agosto de 1979, ele admite que os países da América Latina (à exceção de Cuba) nunca compararam seus filmes, «que foram basicamente explorados na Europa Capitalista em cinemas de Arte e TV» (Rocha 1997: 648). No leito de morte, em Sintra, numa carta a Celso Amorim, 8 de junho de 1981, percebe que sua obra «é famosa, mas não conhecida» (Rocha 1997: 694).

Depois de morto, virou programa de cinematecas, objeto museográfico e assunto para colóquios acadêmicos, isto é peça de museu. Parafraseando Marcel Duchamp, não é a *América nuestra* e sim a «América Nua descendo as escadarias do palácio dos festivais, despida pelos próprios cineastas». No lugar da ruptura e da revolução, Glauber alimentou nossa incipiente tradição.

Bibliografia

- Douglas, Maria Eulalia (1996): *La tienda negra*, Havana: La Cinemateca de Cuba.
- Gerber, Raquel (1982): *O cinema brasileiro e o processo político cultural (de 1950 a 1978)*, Rio de Janeiro: Embrafilme.
- Guevara, Alfredo (2002): *Un sueño compartido*, Madrid: Iberautor; Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Ibarra, Mirtha (2007): *Tomás Gutiérrez Alea: Volver sobre mis pasos*, Ediciones Autor: Madrid.
- Rocha, Glauber (1965): «Uma Estética da Fome», em: *Revista Civilização Brasileira*, 3, pp. 165-170.

- Rocha, Glauber (1997): *Cartas ao mundo*. Organização e introdução de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rocha, Glauber (2004): «Eztetyka do sonho», em: *Revolução do Cinema Novo*. Prefácio de Ismail Xavier, São Paulo: Cosac Naify, pp. 248-251.